

Rudolf Steiner je napisal novelo: Das seltsame Schicksal des Jakob Ehglücksfürntner, nazunaj tudi zgodovinsko zgodbo o Jakobu Ehglücksfürntnerju, ki reši obešenca z vislic, za kar ga ta okrade. Jakob ga sam obsodi in obesi nazaj. In zato je tudi sam obsojen na vislice. Ob tem ogrođu razpleta vprašanje dobrote, pravice in sodbe; dejanje prekinjajo na mestih čudoviti opisi zime, gozda, poljan.

Marie Luise Kaschnitz-Holzing je dala Spätes Urteil, gosto sliko v alzaškem koloritu, ki ima za tēma zločin in kazen — ter črtico Dämmerung, ki je med najlepšimi v zbirki. Zakonska zgodba, zgodba o strahu pred ljubeznijo, ki mora ugasniti, ker se bo nekaj med obema človekoma nujno in neizprosno izpremenilo. In potem bo vse drugače in ljubezni ne bo več. Zato se mož odloči za konec.

Carlo von Bremen ima tri dragocene črtice, tako iz dna povedane in pretresljivo lepe, pa naj bo to Der Tröster, ki pripoveduje o prijateljstvu in o domotožju, ali Die Hunde klagen an, kjer čuje brezimni človek vest, ki mu zveni iz pasjega tuljenja in ga preganja za eno samo krivo dejanje v vojski, ali Landstreicher Wimm, ki je epopeja vagabundstva, ki se ponekod naravnost kozmično sprosti.

Walter Bauer je zastopan s pismom Der Dieb, ki otipljivo naslika tragiko, ki jo nosijo ljudje, ki so se vrnili iz vojske. To je odveč generacija, ki je zamudila svoj čas, naprej ne sme, nazaj ne more. Brat kriči bratu: ne spadaš več sem, mrlič si, ki se po sedmih letih povrača. Mrlič, česa hočeš še pričakovati. Vi vsi skupaj ne spadate več med nas, kot večni lovci prihajate včasih na dopust, da znova trgate rane... Saj vas čaka samo še eno: smrt.

Charlotte Pellon vas zavzame s tubno novelo Die Frau, die man vergaß, s pretresujočo tragiko odmirajočih malih življenj, ki z upanjem od dneva na dan padajo, padajo... (Na koncu se povzpne v vizionarno dramatično, ki razganja obliko.)

Rolf Mayr opisuje v Kleines Weltende male ljudi, starega tramvajskega sprevodnika in njegovo hčer, prebujajočo se zrelost, skromna hrepenenja in rezko pretrganje vsega z enim samim zamahom, ki odkrije omotične skrivnosti in globine in strahote mesa in uniči življenje.

Josef Wiesalla z novelo Die Dostals piše zavezujočo kroniko dveh rodov, očetov in sinov, strasti, sovraštva, vojske, blaznosti, odtujevanja staršev in otrok in sprave po vseh blodnjah in trpljenjih. Oče umre in nikdo ne ve, kako bo živel sin...

Mirko Javornik.

LIKOVNA UMETNOST

Razstava sodobne nemške likovne umetnosti in arhitekture

V aprilu in maju sta imela Beograd in Zagreb priliko, videti od blizu v večji kolekciji sodobno nemško likovno umetnost in stavbarstvo. Razstavo, ki iz neznanih razlogov ni prišla v Ljubljano, je priredila »Nemška umetniška družba«, izbor del je s sodelovanjem Ericha Heckla in Maxa Tauta določil urednik »Ciceroneja« in komisar za nemške razstave v inozemstvu, Alfred Kuhn. Uvod v dobro opremljeni katalog sta napisala Alfred Kuhn za likovno umetnost in ahr. Max Taut za arhitekturo, jugoslovansko redakcijo kataloga je izvršil Stanislav Kisaver. Oba uvodna teksta bi mogla biti tudi boljša.

Nemci so na tej oficijelni prireditvi predstavili pet oddelkov in sicer: 1. ožjo likovno umetnost slike in grafike, 2. kiparstva, 3. ilustrirano knjigo in mapne publikacije, 4. porcelan in 5. arhitekturo. Skupno je štlet katalog okrog 700 števil, od katerih jih je okroglo 550 odpadlo na slikarstvo, grafiko, kiparstvo, ilustracijo in porcelan, ostalo pa na talne načrte in posnetke stavb. Po tej strani je bila razstava na vsak način bogato prirejena, a brez škode bi bil odpadel njen arhitekturni oddelek, če bi bila le hotela ta pridobitev iti v korist skromno in manj dobro zastopanemu slikarstvu in kiparstvu. Kakor je že grafika sama po sebi najmočnejša plat nemške likovne umetnosti, sta bila tudi na tej razstavi njen ter oddelek ilustrirane knjige gotovo najboljša in porcelan spričo njiju če že ne nepotreben, vsaj čisto neznačilen.

Nemško slikarstvo se pričinja z Liebermannom, in nekako tam se tudi končuje. Če zaupamo eni struji med nemškimi umetnostnimi publicisti, ki ji je vzor francosko slikarstvo, tedaj pred Liebermannom Nemčija tega pojava ni poznala. Ko ga je z Lie-

bermannom dobila v lepi obliki, je nastalo vprašanje, če ga je tudi L. dobil zanjo in ne samo zase in za Berlin. Na tej razstavi so visele gotovo neznačilne, tudi slabe, L. oljnate podobe, toda niti ob boljši kolekciji njegovih del ne bi bilo mogoče videti več kakor tu, namreč da L. slikanje izvira iz zelo nemške tradicije, da ustvari nato pod vplivom Francije začuda klasičen impresijonizem, da pa sta generacija in ambijent, ki bi se v njih že moral poznati L. vpliv, prevzeta od drugačnih koncepcij, česar pa niti ne opažamo samo pri njem, nego tudi pri ostalih dveh glavnih zastopnikih nemškega impresijonizma, pri L. Corinthu in M. Slevogtu. Med temi tremi mojstri je prav tako malo sličnosti, kakor je je bilo malo med Dürerjem, Grünewaldom in Holbeinom in toliko je tudi šole za njimi, to se pravi nič. Nemško slikarstvo izza njihove dobe je kos majhne deteriorizacije in na jugoslovanski nemški razstavi smo to okolnost tudi lahko čutili. Vzrok pa leži izključno v Nemčiji.

Ko je N. začetkom 90tih let sicer prejela svetovljanski impresijonizem, se je to zgodilo tako pri površju, da ta dogodek ni izzval v narodu nikakih posledic in zlasti nikakega novega programa, ki je na njih recimo zgrajeno ravno francosko slikarstvo. Kajti kje je imela Nemčija v podobni situaciji kot Francija mojstra kot sta Ceprune ali Picasso, ki je izmed njiju zlasti prvi postavil akademski program generacij in mednarodnosti, v katerem je bilo stanje slikarskega problema po iztoku impresijonizma vzporedno s sledečimi nalogami precizirano tako objektivno in občeveljavno? In dočim gre ne samo v tem primeru zatagadelj v Franciji pot v svobodo in osebnost takorekoč skozi akademijo, se nasprotno v Germaniji razvija vsaka osebnost v neke vrste akademijo, ki ji ne gre za objektivno disciplino »slika«, nego vselej le za njeno subjektivno interpretacijo in simboliko, za njen svetovni nazor. Ta težnja po izrazu naravno stremi proč od vsake »akademije« in je čisto gotovo tudi racionalist Liebermann ni umel prepepljati v druge vode; današnje nemško slikanje brodi zopet v problematiki predimpresijonistične dobe, ki je morda res problematika svetovnega nazora, toda vprašanje je, če nam je potemtakem dovoljeno dvomiti nad francoskim stališčem, ki vidi v teh nepobj-

šljivih germanskih in seveda še manj pridnih slovanskih tvorbah samo sektor etnografije in folklore, ko pa ni nobenega dvoma, da stoji nasproti francoskemu slikarstvu samo slikanje v germanskih in slovanskih deželah.

Ta značaj nemškega slikarstva je na beograjsko-zagrebski razstavi stopal zelo močno v ospredje, zlasti tudi, ker niso bila izbrana neoporečno najboljša dela. Ker mislimo, da ima na takih razstavah obiskovalec vendarle neko pravico, spoznati poleg sumaričnih pregledov vsaj del najboljše kvalitete, glede Nemcev lahko trdimo, da so nam z izjemo grafike in ilustrirane knjige ostali tega dolžni. Izmed starejših mojstrov je bil najboljše predstavljen Corinth, dočim Lesser Ury ni bil zastopan niti z enim delom. Prav tako je bilo tudi o slikarstvu članov berlinske »Brücke«, kjer je Karl Schmidt-Rottluft celo popolnoma izostal, mogoče več izvedeti iz kataloga nego iz razstave in je bil poleg Otto Muellerja edini Emil Nolde, njihov glavni neorganizirani vodja, bolje pokazan. Delu tega mojstra je v prvi vrsti treba priznati ogromno resnobo in iskrenost, stvari, ki jih v takšnih merah redkokje nahajamo, toda njegove slike po našem mnenju niso slike v običajnem pomenu besede in slej ko prej ostane Nolde za nas dostopno ime le na polju grafike in akvarela, ki spričo njih v svojem slikarstvu skoro nima kaj pridobiti ali izgubiti. Rohlf je imel na razstavi samo vrsto dobrih akvarelov in nikakih slik in nič manj skromno ni bilo zastopstvo nekdanjega »Sinjega jezdeca«. Od Franza Marca smo videli le frontne razglednice pisateljici Lasker-Schülerjevi, zares skromna označba, tudi August Macke ima boljših del, od Kandinskega bi bili rajši videli starejše stvari, Klee je bil razmeroma dobro pokazan, toda vsi ti prav za prav sploh niso bili zastopani v slikarstvu nego le v grafiki. Tudi mlajši rod: Nauen, Hofer, Jaeckel, Unold, Monakovčan Carl Caspar, Beckmann in drugi, je bil izbran tako, da je zares težko katero reči, če nočemo ravno mlatiti prazne slame, da ne govorimo potem o kubistih in najmlajših. Tu je bilo za nas Feiningerja premalo in Schlemmerja ter Molla preveč, dalo bi se poiskati tudi Kanoldta, Schrimpfja ter zlasti Dixove portrete in Grosza v slikah, tudi Xaver Fuhr bi bil lahko bolj prišel na svoj račun. Bili so sicer zastopani še nekateri drugi znani slikarji, na pr. Baumeister, Großmann, Heuser,

Meid itd., vendar se po vsem zdi, da je izbor vse preveč odločal princip transportabilite in varnosti.

Boljše je bilo z grafiko in ilustracijo. Starejši socialni žanr Käthe Kollwitzove je v dostojni obliki uveljavil svojo nadčasovno, človeško-večnostno ceno. Tudi trije bardi impresijonizma so bili tu boljše zastopani, najprej vihravi Corinth z vrsto odličnih listov in ilustriranih del, kjer njegova risba dejanski uničuje stran in tisk, nato Slevogt, ki je Corinthu prav nasproten in čigar pompejansko-groteskna linija in grafika takorekoč povsod zahtevata, da ju v duhu dopolniš s tekstom, nato Liebermann, ki tudi v risbi varuje neokrnjeno likovno važnost svojih slik. Izmed sledečih imen sta imela večji zbirki Ernst Barlach, risar in kipar, propovednik z dokaj redkimi kvalitetami in občutjem, ter O. Kokoschka, že nekako truden in monoton. Dober je bil oddelek ob Noldeju, zlasti akvareli in lesorezi Noldeja samega, dalje Heckla in Pechsteina ter grafika Seewalda in Rohlfsa. Izmed zastopnikov prednovorealistične grafike je bil izbran le Feininger, dočim je bil med realisti Heise boljši nego Kanoldt in neprotestni del Groszovih risb boljši od vsake Dixove. Spričo tehtnih neverjetnosti Paula Kleeja v akvarelu ter spričo Xaverja Fuhra je skica Renée Sintenisove igračkasta rokokojska arabeska, ki celo ne bi smela biti taka v kiparstvu.

Med ilustracijami so bila poleg omenjenih zastopana še dela Ernsta Barlacha, Williija Geigerja, Georga Grosza, Rudolfa Groszmannna, W. Jaeckla, Kokoschke, Hansa Meida, Emila Orlika, Alfreda Partikla, Maxa Pechsteina, Richarda Seewalda in Jakoba Steinhartda. Ako nikjer drugje — v zvezi s tekstom in v poudarjanju nekih idejno-vsebinskih izvajanj razodene nemška umetnost vso svojo nedosegljivo moč in bujnost in čeprav imaš opravka s celo vrsto stilskih izrazov, ostane končno vendar zmagovalec stilski izraz knjige in teksta in iz vse te vnanje raznoterosti razbiraš notranjo enotnost duha, ki traja že izza globokega srednjega veka dalje do nemške renesanse, romantike in današnjosti. Ta del je poleg grafike v Nemcih gotovo najzanimivejši in najlepši; tudi na razstavi se je mogel takorekoč le-ta zares dobro uveljaviti, čeprav je bil daleč od povprečne popolnosti.

Tega zopet ne moremo trditi o kiparstvu, kjer smo sicer srečali vsa količkaj važna nemška imena na tem polju, a za to manj prvovrstnih del. Z imeni pa je človeku malo pomagano. Spričo razstavljenih stvari bi se dalo o tem in onem le stežka verjeti, da je znan in slavljen kipar velikih umetniških vrednot, celokupna slika je bila zelo povprečna in kolikor poznamo nemško skulpturo, tudi nepravilna. Kakor povsod je i tu prišel na svoj račun le oficelni človek in ne oni, ki mu je šlo za spoznanje resničnih umetnin nemške likovne. Po nekaj številki so imeli v tem oddelku Barlach, Albiker, Wackerle, Kolbe, Thorak, Lehbruck, Ledlerer, Scharff, de Fiori, Belling, Sintenisova, Matare in še nekateri. Dejali bi, da so zlasti stvari poslednjih dveh umetniško poceni, seveda poleg večjega dela porcelana, kjer bi bilo napraviti izjemo pri Barlachu, Wackerleju, in Langerju. Za podrobnejše označbe poedinih umetniških osebnosti kiperski oddelek ni nudil zadostnega gradiva, zato se v to poglavje sploh ne spuščamo, in se je dalo slično ugotoviti tudi pri nemški arhitekturi, ki ji sicer ne gre odrekati veljave.

In kakšen je končni pomen te prireditve? Za izčrpno študijo o nemški umetnosti je bilo premalo zares odločilnega in važnega gradiva. Same po sebi pa pomenijo take potujoče kolekcije nekako dragocenost in poleg angleške ter francoske iz prejšnjih let predstavlja nemška novo etapo v spoznavanju kulturnih razvojov evropskih narodov. Vendar te dragocenosti večidel trpe na preveliki namišljeni vrednosti, ki da jo prinašajo in so prepogosto rade slabe; tako je bilo z angleško, s francosko razstavo, tako je bilo z nemško, o kateri bi se bilo na podlagi nemških informacij sicer dalo misliti, da bo prvi dve presegala v vsakem oziru, dočim jih je stvarno presegala le glede zares skrbno izdelane preglednosti razvoja, glede svoje historično-pedagoške vrednosti. Pregled nemške likovne umetnosti nam je ta razstava torej dala, dovolj jasno je stopil v ospredje tudi njen svojstveni značaj — toda vprašamo se, ali so nam danes taki pregledi zares toliko potrebni, in celo če so sestavljeni z nenajboljšim gradivom? Ali zares še ni prišel čas, da bi tile preljubi Francozje in Nemci, izmed katerih so zlasti prvi letošnje leto obdarovali

Čehoslovake kar z dvema prav gotovo edinstvenima razstavama v Srednji Evropi, prišli tudi k nam v goste v bolj prazničnem razpoloženju in z najboljšo žlahtnostjo svojih del, a tudi v neokrnjeni zaupljivosti? Koliko časa bo še tega treba pričakovati od vseh, ki o tem odločajo? Če pa se to nekoč zgodi, a slično kot letos v ljubosumni sovražnosti do Ljubljane, te prilike gotovo ne bomo zamudili, a bomo kajpada še bolj neomajni v svojem mišljenju, da iz različnih vzrokov naša umetnost onstran evropskega plota sicer ni znana in vodilna, da pa bi smela biti nasprotno evropska umetnost od onstran plota zelo ponosna, če prejme priznanje celo v Ljubljani.

R. Ložar.

Umetnostna razstava Toneta Kralja

Po daljšem presledku je letošnje pomlad zopet razstavljal samostojno v Ljubljani Tone Kralj (v priv. stanovanju v Frančiškanski ulici). Pokazal je stvari, ki so bile v Ljubljani prvič dostopne, dočim se je bil ž njimi že udeleževal zunanjih razstav v Benetkah in Beogradu. (Ob tej priliki bodi omenjeno, da je bilo poročilo o delu Toneta Kralja v 1.-2. št. DS 1931 napisano pred otvoritvijo te razstave in v nepoznanju nekaterih del iz lanskega leta.) Omeniti bi bilo posebno »Slovensko svatbo« iz l. 1926, »Kamenjanje« (1929), »Portret očeta« (1929), večjo kompozicijo »Križani« (1930) ter »Portret moje žene« (1930). Obe poslednje imenovani prinašamo med današnjimi prilogami. »Portret moje žene« je bil razstavljen tudi na velesejmski umetnostni razstavi vzporedno z drugo veliko kompozicijo iz l. 1931, »Salomo«.

Razvoj slike v umetnosti Toneta Kralja gre danes, sodeč po omenjenih podobah, v smeri komplikacije snovi in kompozicije, počivajoč na solidnem, vendar nekoliko negibnem stilnem temelju, išče T. K. zapredenih likovnih situacij v snovi in formi, ki včasih kar preveč razodevajo virtuoznost zasnutka in izvedbe. V okviru tega svojstvenega, zelo hoteno osebno barvanega stila, ki se po njem danes fundamentalno loči od bratovega, se nagiblje k nekaki abstraktni polbaročni vijugi in si ustvarja iz nje kos akademije.

Zase in zgolj neobvezno želim, da T. K. pri tem ne bo več dolgo vztrajal. R. L.

Sto let češke umetnosti

Meseca oktobra in novembra lanskega leta je priredil praški »Manes« v svojem novem, nekoliko nesrečno postavljenem paviljonu na Riegrovem nabrežju v Pragi veliko retrospektivno razstavo »Sto let češke umetnosti«, ki je bila verjetno zaradi začetnih težkoč z novim prostorom nekam nerodno nameščena. Razstava je obsegala le slikarstvo in kiparstvo in se je odlikovala zategadelj, ker so bili posamezni mojstri z obešenimi deli jako točno in izčrpno predstavljeni. V modernem oddelku bi bilo sicer zlasti med grafiko in nastavki kiparstva marsikaj lahko odpadlo, zato pa so tvorili za obiskovalca, ki v češki umetnosti sicer ni preveč domač, hvaležnejše poglavje Bilek, Štursa in Slaviček, zame zlasti poslednji. Poleg tega pa je bil zame nov in najzanimivejši oddelek romantikov in realistov, ki so bili na tej razstavi, kolikor morem soditi, prav dobro pokazani in ki so jim namenjene priloge 11., 12. in 15. današnjega zvezka.

Iz starejše, predmarčne češke romantične smeri sta Antonin Manes (1784—1843) in František Tkadlik (1876—1840), ki njh slikarstvo nosi še lahek pečat nemškega romantičnega stila. Josef Navratil (1798—1865) pripada sledeči, mlajši generaciji, njegovo delo, kakor nam kaže podoba, vsebuje med drugim elemente, ki jih poznamo iz Daumierja in Spitzwega. K realističnejšemu pojmovanju krajine se je nagibal Adolf Kosárek (1830 do 1859), in jo je za njim, že ob času francoskega krajinarskega realizma, izpeljal v že ne čisto dosleden realizem Antonin Chittussi (1847—1891), v stil, ki ga nam nekako ob istem času poleg slabših nastavkov pri nekaterih drugih (Barvitijs) kaže Karel Purkyně (1834—1868) takorekoč še sredi poti. Češko romantiko je bil med tem zaključil Josef Manes, čigar stilno idejo je potem prevzel mladi rod, Aleš, Ženišek, Tulka, Mařak, Brožik, Hynais in drugi, združeni v »Mánesu«. Upov polna in lepa slika češke romantične in realistične umetnosti, ki je imela tudi svojega kiparja, V. Levyja, se je s tem nagnila k zatonu.

(Predloge naših reprodukcij nam je dal na razpolago po posredovanju konzulata ČSR v Ljubljani SVU Manes v Pragi.)

R. L.